

Title	カフカと戦後ドイツの演劇
Author(s)	八木, 浩
Citation	大阪外国語大学学報. 64 p.463-p.478
Issue Date	1984-03-20
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80995
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

カフカと戦後ドイツの演劇

八 木 浩

Kafka und die deutsche Dramatik heute

Hiroshi YAGI

Kafkas Prosa wird sehr oft dramatisiert und verfilmt. Daß das Drama das Epische Kafkas benutzt, damit das Innere der Menschen und epische Atmosphäre auf der Bühne klarer gezeigt werden, interessiert uns sehr. Die Geschichte der Dramatisierungen und Verfilmungen von Werken Kafkas in Deutschland hat Heinke Wunderlich kurz, aber genau studiert und uns unzählbare Dramatisierungen und Verfilmungen bekannt gemacht. Ähnliches kann man auch in Japan versuchen und ich versuche jetzt das, damit ich in meinem Vortrag in Shizuoka (Oktober 1983) japanische Beispiele mit den deutschen vergleiche. Hier fasse ich aber deutsche Beispiele zusammen als meine Vorarbeit dazu. Kafkas Dramatisierungen werden oft "Kafkaesk oder du Kafka genannten Situationen und Atmosphären identifiziert". Aber diese Atmosphäre wird sehr oft modernisiert je nach der Lage der dramatisierenden Dichter. Wenigstens ist sie immer unterdrückte und ausgebeutete Welt am Rand des Untergangs. Das Innere des Menschen in Kafkas Prosa wird auch modernisiert als das Innere in der heutigen zugespitzten Welt, oft als heutige schreckliche Kommunikationsschwierigkeit. Insbesondere klar bleibt Kafkas Motiv, das ganz einfach und unreal scheint. Das Parabolische und Mathematische in der Entwicklung der Erzählung werden auch oft in Dramen angewandt. Kafkas Einflüsse sind auf solcher Weise je nach der Zeit und je nach dem Staat sehr verschiedenlich. Das Ganze dieser Arbeit wird so geteilt: 1. geschichtliche Analyse der Entwicklung nach Wunderlich und anderen Materialien. 2. Peter Weiss und Kafka. 3. Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft beim Vergleich. In diesem Jahr 1983, wo es überall Kafka-Symposium gibt, gibt es auch in Japan Kafka-Symposium mit dem Thema "Kafka in Japan". Meine nächste Abhandlung wird also als ein Teil davon Kafka und das japanische Theater heute behandeln.

カフカ (1883~1924) 生誕100年にあたり、カフカを回想することから始めよう。カフカは100年前に、欧州の東西の接点プラハに生まれた。当時はそうだったが、今は東欧の中の一国、社会

主義陣営の一国チェコの首府。当時のプラハのカフカから、今日のプラハのカフカへ、100年にわたってなお語りかけるものは何か。ごく部分的に『あるたたかいの手記』、『判決』、『変身』、『失踪者』、『審判』、『城』などしか知られていなかった当時のかれの作品は、今やひろく東西ヨーロッパ、東西世界にひろがっていて、知らぬ人としてない状況である。しかもカフカ理解は多様で、あるいは宗教的・神学的、あるいは心理学的、実存主義的、存在論的、あるいは社会批判的、などなどである。それらのいずれもカフカにあったにちがいない。その多様さは父母との関係、離散ユダヤ人の宿命、ドイツ系ユダヤ人の状況(100万人の市民中6万人のドイツ人、その中の2万5千人のユダヤ人)、労働者災害保険局の職場、若い時社会主義にも注目したカフカ、フェリーチェ、ミレーナ、ドーラ、ダイヤモンドなどの女性とカフカ、プラハのドイツ語などなどカフカをめぐる無数の問題があり、いずれも多様なカフカ解釈を可能にするといえよう。しかしあくまでかれがわれわれに与える問題は作品そのものをめぐるものであり、その虚構である。虚構がかれのむつかしい状況の中で、たった一つのまとまりとなり、芸術となった。しかもそれはさまざまなきれはしではなかった。それゆえにこそカフカの作品は100年のちの今日まで、東と西に広く、働きかけえたり、また現代ドイツ演劇にも大きく影響を残すのである。かれのトータルな叙事詩性がまた演劇の中によみがえるのは当然であった。

岩淵氏は早くからこのことに注目し、こうのべている：「…みずからは一篇の断片戯曲『墓守』しか残さなかったカフカを、現代の不条理劇の礎石と考えるならば、戦後のドイツ演劇の一つの見取図ができるだろう¹⁾。」ベケット、イヨネスコ、ヒルデスハイマーなどをその出発点にして考えるにちがいない。イヨネスコは『ノート・反ノート』で、人間が社会の組織や機構に還元しえぬこと、社会は深部において超社会的であることを強調しているが、カフカにはまさにそれが描かれているように見える²⁾。岩淵氏のいう方向はたしかに当たっている。しかしもちろんカフカはただ単に不条理なのではない。むしろそれに対して、いろいろ考えさせ、解釈させるのである。日本演劇に出るカフカばりのシーンについて、渡辺保氏はこうのべている：「たとえばグレゴール・ザムザの話が人をとらえる理由は、虫になった男の、その虫になりっぷりが実にリアルで、虫の生態が刻明に描写されているからなのではなくて、読者の中にもグレゴール・ザムザの、虫として家族の者からさえ疎外された世界の実質が、ある可能性として共通しているからなのであり、このフランツ・カフカの示した点は、あきらかに世界そのものの解釈のしかたの転回をふくんだ点なのである。〔…〕変身ということの本当の意味を考えれば、グレゴール・ザムザの運命は俳優にだってあてはまる話である。ところが三十人会の舞台で鶏になれ〔…〕といわれた俳優は、こういう世界の解釈の次元をとばして、鶏の生態の描写に没頭しているから、滑稽な、馬鹿馬鹿しい物真似になってしまうのである³⁾。」たしかにそうにちがいないのであるが、これを非条理の世界ときめてしまえるかといえば、なかなかそうではない。そのことを明らかにするためにも、まず(日本の演劇の話は別の機会に扱うことにして)ここでは欧州の、とくにドイツ中心にみたカフカ受容を、演劇や映画を中心にとりあげてみることにしたい。

I カフカと戦後の演劇・映画

フランスのカフカ受容はその出発点からドイツの場合とちがって、自国の文学の状況に即した超現実主義的な面を強くもっていた。それが1942年、独軍のフランス占領下になるとまたそれに応じたりアリティを加えることとなる。Andre Gide と Jean-Louis Barrault は独軍占領時にマルセーユにであい、カフカの『審判』を舞台化する計画を練った。1945年にもそれが続いて、1947年に完成をみた2人の作品『審判』は、ファシズムのような、人間味のない世界への訴えになっている⁴⁾。同時性を駆使して始まる第一幕第一場の2人の監視人と銀行の下役はKを、罪も法も知らないといって非難して、職場へ連行する。第2場で体刑に処せられる2人の監視人や被告の群が出る中で、Kは自由について考える。「好きなように運動できるのは自由だからね〔…〕」とここでよくが自由なのは逮捕されていないからだ。〔…〕ばくは自分が自由だと信じる。」第2幕では、弁護士のところでも、銀行事務室でも、裁判所でも、その組織と本性がまったく不可解な墮落ぶりを感じさせるので、Kは糾弾の姿勢を強め、「おれのみでなく、みんなのためだ」というが、一味らの組織の網とその依存関係はびくともしない。ドームと司祭の場ではあの「おきての門」の話ではなく、「叩けよしからば罪にひられん」というような陳腐な宗教が漂っている。Kは司祭に自分をみすてぬよう乞うが、次の場で巡査に刺殺される。労働者も、女らも、紳士らも、それをみて知らぬふりで、みんな疎外されきっている。

ジャン・ルイ・バローはいった：カフカは現代世界の予言者で、正義を再び問題にし、組織化の中にくみ入れられない自由な領域をとりあげようとした。かれは人間を、地上的で宗教的な、自然的で超自然的な、現実的で超現実的な両義性の中へ位置づけた。個人が失墜し、共同体に幻滅したフランス人にとり、カフカだけが力づけになった。絶望的に孤独で絶望的に自由であるわれわれはKの兄弟であった。ただカフカだけがわれわれを慰さめえたのである⁵⁾……このようにしてカフカのアクチュアリティが強調され、第2次大戦の侵略と暴力の崩壊、その実存をカフカがその30年もさきにかけていることへの驚きが示された。観客はカフカに熟しており、1947年のうちに、これが P. Claudel, G. Marcel らにもひろがっていく。流行のようにバローのものがひろがり、Willi Schmidt, Gustaf Gründgens などが上演した。Heinke Wunderlich はバローによってこうまとめている：Kafka, auf das Wesentliche reduziert und mit bestimmten typischen, inzwischen kafkaesk oder du Kafka genannten Situationen und Atmosphären identifiziert, wurde zur Mode⁶⁾。

しかし10年あまりたつとこのようなカフカはもう新しくなくなった、とウンダーリヒはいう。罪、不安、非条理はもはや人々をとらえず、もっとアクチュアルで現代的なものが必要となる。Kが死に負けず、死刑執行に抵抗し、結局折れあうのが1962年の Orson Welles の映画『審判』である。Kは犬のようにくたばらず、ダイナマイトで死ぬ⁷⁾。Jan Grossman は1966年にプラハで、さらに西独でそれを上演、Oskar Fritz Schuh も——より原作に忠実に——それを上演したが、いずれもアブストラクトなモダンな舞台をもってした。Peter Weiss の改作についてはくわ

しく次章でふれるが、この1974年上演の『審判』は早くから構想され続けたもので、30才から31才の主人公を1913、1914年の大戦直前の歴史・社会状況におこうとする。Kは小ブルジョアジーのために亡ばされていく。しかしすでにジャン・ルイ・バローの時のようにそっぽむく労働者がいるわけでもなく、また実存主義にかたよった非条理性がみられるわけではない。英国のSteven Berkoff (1937～) は、ヴェルスとヴァイスに影響されて Anpassung の問題をとりあげた。ウンダーリヒはこれを Schuldauffassung, die als Machtmittel in der Gesellschaft umgesetzt wird, um Menschen zur Unterwerfung unter die Autorität zu zwingen と説明している。その演出は、言語、音楽、パントマイム、バレエ、照明がひとしく用いられる Aktionstheater である。

カフカのテキストを舞台に移しうが、移すのがよいことかどうかについて、明確に賛成するバローや Max Brod は、カフカがドラマの天才をもっているという。場の構成、対話の進行、2世界の葛藤の展開などにすぐれているので、それをドラマでときほぐし、明確化することがむしろ必要だという。もちろんこれに対し、カフカを損傷するから、ドラマにしてはならぬとの考えもありうるが、それほどそれをふりかざすわけにはいかないようだ。ウンダーリヒにそうて、さらにカフカの諸作品の劇化をたどってみようと思う。『アメリカ』の現代映画への親近性をW. Jahn が指摘している⁸⁾。(しかしその反論もある。)バローは1965年にアントワヌ・ブルセイユによる『アメリカ』を演出している。さらに佐伯氏はフィリップ・アドリアンが1980年10月に上演したカフカの『アメリカ』脚色劇『訪問』(パリ、太陽劇団)についてふれている⁹⁾。こちらへどうぞの声に導かれ、5,60人の観客がバーから劇場に入る開場の瞬間から芝居が始まる。内部は暗幕に仕切られコンクリートの床の狭い空間で、トランク一箇、それを背にすり切れた皮ジャンパーの浮浪者2人が坐りこみ、ビールを飲む。われわれがぐるりととり囲むと、かれらはトランクをこじあげ、中味をまきちらし、苦笑しながら中の一枚の写真を隠し、やがて登場した若者と口論。照明が消え、暗幕が開き、サイドカーに乗ったロビンソンと少年の再会と遁走、追う警官。逃亡する主人公とともに幕の彼方へ進み、一枚の赤扉の前へいく。なかはゆうに小劇場の広さで、部屋のじゅうたんの上やあちこちの緋色の椅子に坐って芝居をみる。元女歌手ブルネルダの入浴をめぐるドタバタ劇。さらに別の空間があり、カールが部屋を追い出され、街頭デモを見物し、隣の夜学生と深夜の対話を交わすバルコニー。そして瀕死の歌手、尊大なドラマルシュ、泣き声のロビンソンとカール・ロスマン。カールはひとり車椅子のブルネルダを押してもときた道を帰っていく。本当に部分的だし、——ブロートの『アメリカ』が自然劇場のパラダイスで終るのに比し——オクラホマ大劇場も出ずに、内部へ、内部へと向う、本能の自律的な堂々めぐりだったと佐伯氏はいふ。演出家はこれを「母親のスカート」だといったそうだ。それはフェティッシュ(物神的)なものを使ってオブジェをちらちらみせる。テーマもそれをあらわしており、観客も部屋を次々に訪問する。「ここまでくればアドリアンがカフカの世界を物語のレベルでどう脚色したかはもはや問題ではなくなる。われわれは少年カール・ロスマンのあれこれの冒険を芝居としてみたわけではないからである。[...] われわれは深層意識としての劇場、いうならば厚

化粧のヨーロッパの現代神話のただなかに侵入し、それを内側から経験した。それがすべてである。」

『城』も、Sylvain Dhomme がテレビに上演、Rudolf Noelte (1921～) が演出、M. プロートが劇作したなどというように、いくつもの例があげられる。Georg Immelmann の上演や Dhomme の放映とちがって、プロートの台本は、K が村での居住権を獲得したことになっている¹⁰⁹。

短篇でも劇化の例が多くみられる。『流刑地にて』をベルリンで、ヴィリィ・シュミット (1910～) が「言葉と音楽と舞踏とパントマイム」と題して上演、これをいくつものインターメッツォで中断し、エピローグで閉じ、パントマイムで過去のできごとや今日の想いを表した。『変身』の例も数多い。Jan Hemec のテレビは、すべての経過を甲虫からとらえた。これにより甲虫の形態を出さずにすませた。カフカ自身が Ottomar Starke の画に反対したこともあった¹¹⁰。これに反し、ロンドンの Steven Berkoff グループは変身したグレゴールを人間の形で登場させたし、ミシガン大学の上映は人と非人間の2つのグレゴールの声を使った (Jacqueline Clancier)。『アカデミーへの報告』では、猿でも人間でもない者を、猿と人間の中間の仮面をつけた Klaus Kammer、2 回続けて2人の違った俳優に演らせた Rainer Antoine など、さまざまな工夫がこらされた。George Tabori の『変身』は、俳優が自由に読み、演じ、論じる。練習を遮り、疑問を投げ、話しあう。タボリの台本も変えられ、つくられる。いろんなカフカの作品の部分が入ってくる。タボリの『断食芸人』は、Selbsterfahrungs-Versuche mit Kafka—Variationen der Nahrungsaufnahme und Verweigerung といわれ、カフカのテキストが Vorlage für ein Selbsterfahrungstheater, das schließlich zur Betreibung des Schauspielers führen soll. とのべられた。これについては Erich Emigholz の紹介がある¹²⁰。ブレーメンのコンコルディア空間劇場で断食行者を複数にし、断食俳優集団が登場、「作家や労働者と違って生産者であるとともに生産物である」俳優の実験に入り、初日までの40日間、果実、ジュース、ミルク、ワインのみをとって断食する。中央に木一本。そこに人の扮したひょう一頭が登る。行者のいほりがそのわきにあり、舞台には鞭をふるう猛獣使いも出る。本物の孔雀のつがいもいる。タボリは問う： Muß der Schauspieler sein, was er spielt? Kann der Schauspieler sein, was er spielt? Natürlich kann er, wenn er bereit dazu ist, sich auf die Rolle eines Hungerkünstlers durch Hungern vorzubereiten. 飢餓が自分の性になりはてた者となり、カフカの主人公と同一化しえようが、人と役の矛盾は止揚されないで残らざるをえない。同一化するのは自己疎外のプロセスでもあり、結局何かの模倣 (Imitatio, Nachahmung) とならざるをえない。行者たちはひょうでも孔雀でもない。半端存在である俳優はクライマックスがくると、ひょうに肉の塊まりを、観客にパンを配って歩き、自らが客を戒めつつ演じている中間者であることを知るのである。

そのほかカフカの劇化の例はいくつもつづいており、それを長い表につらねることができよう。Jean-Pierre Ronfard はいろいろなカフカの小品から Spectacle Kafka を合成した(『市

の紋章』、『新しい弁護士』、『サイレンの沈黙』、『乗客』、『拒絶』、『判決』、『アカデミーの報告』、『審判』). Henri Ronse は4つの小品 (『穴』、『墓守り』、『狩人グラックス』、『夜』). そのほか1979年には、シュトラースブルクのナショナル劇場付近で André Engel と Bernard Pautrat が Kafka-Lese-Erinnerungen を上演したが、それは Hotel Moderne におけるカフカモンタージュで、イディッシュ語とカフカ、ユダヤ問題とカフカ、ミレーネとカフカ、オドラデックなどなどが出てわれわれに訴えかけるのである¹³⁾.

Binder 編の Kafka-Handbuch にはまだまだその他のものが限りなくあげられている。今執筆中にも1983年秋のバーゼルで David Mouchtar-Samorai の『ヨーゼフ・K』(『審判』)と『アカデミーへの報告』が上演されると伝えられている (Theater heute. 1. 1983). わたしたちには見通しがきかないので、いくらかの例をいうにとどめなくてはならない。ヴンダーリッヒのあげた研究例は直接 Kafka をとりあげている、いわば通時的によくみえるものなのである。しかし Fingerhut は作家がカフカから学んだ例を、どちらかといえば共時的にとりあげている¹⁴⁾.

これに入る前に、この方向の研究で、わたしがブレヒトとカフカについて行った2つの研究「ブレヒトのカフカ受容」(1980大阪外大学報)、「ブレヒトとカフカー反映と抽象一」(1980かいりす)をあげておこう。フィンゲルフトは今日の生きている作家とカフカをとりあげたので、ブレヒトは度外視されている。しかしカフカとブレヒトやベンヤミンの関係の考察はカフカ受容史の、しかも演劇面での重要な問題を含んでいる。それから尾をひいている東ヨーロッパのカフカ、プラハのカフカ会議なども重要である。それはカフカが資本主義の中の疎外状況をついた作家であるとともに、社会主義国にも大きな話題を投げた作家として注目されるのである。今ここに1980年2月15日の Zeit 紙があるが、ここにミュンヘンでの Patrice Chereau の演出による“Charta 77”の記事がある¹⁵⁾。77年憲章に多くのチェコ市民、中でも元外相ジリィ・ハシェク、哲人ジャン・パトカ、作家ヴァクラヴ・ハーヴェルらが署名した。弾圧されて、裁かれた署名者たちと国際的な人権擁護運動が一つになって、追放された作家・演出家 Pavel Kohout らも演じる記録演劇が反響を呼んだ。そこでカフカの『審判』が引用され、『戸口の前で』が読まれたのである。そのほかにカフカのモチーフが鋭く追想され、生かされた例の一つに最近よく上演されるバリー・コリンズの『審判』をあげよう¹⁶⁾。この作品のモットーはカフカの言葉である：「一つの判例について、本当に審判を下せる集団は一つしかない。しかし集団であるからには、それも審判を下しえない。だからこの世に審判というものが存在する可能性はないのであって、二つの可能性がかすかにみえているにすぎない。」第二次大戦中のポーランドでのエピソード、12人中の生きのこりヴァフ大尉が分析劇手法で独白していく1人1人をくいながら残っていくソビエト兵の話。ブレヒトの『処置』、『イエスマンとノーマン』の動機とにている。ヴァフは、「同志諸君、わたしはあなたがたの審判を待っています」で終る。素材としてはカフカとにいていない2つの例である。カフカとにいていないところはみつからないようだ。それでも双方とも、カフカを引き合いに出して始める。双方ともカフカを考えて抽出し、自分の導きの星としている。命

がけて、理性のすべてを働かせて生きた者が、今ここに裁かれている。この非条理はこれでよいか——これが今日、1980年のカフカのしるしらしい。

フィンゲルフトは『カフカの3人の成育した息子たち』と題し、M. ワルザー、P. ヴァイス、P. ハントケを扱っている。この3人は、たとえ表面的ににいていなくても、より深いところではカフカと最も縁の深い作家であるにちがいない。ハントケはカフカの日記と手紙を何度も読み、内容からもテーマからもカフカへの親近性を示している。言語への不信と絶望から出発した Sprechstück、『観客罵倒』、『予言』、『自己帰罪』、『救いの叫び』（1966）、『カスパー』（1968）、一言のセリフもないマイム劇『被後見人が後見人になりたがる』（1969）など、かれのドラマはなおかつ言葉によって現実を奪い返そうとする、反幻影性の徹底によって、カフカのモチーフに肉薄している。客がテーマで、俳優が観客者だといわれるゆえんである。マルチン・ワルザーは1927年生まれの出中派で、学位論文は当時まだそう知られていなかったカフカをテーマにした『近代叙事文学の形式の問題』である¹⁷⁾。かれがカフカの叙事性と形式についての研究から、パラベール性の強い新しい形式をつかみだしたことはたしかである。かれのドラマは『檻とアンゴラ兎』（1962）、『等身大以上のクロット氏』（1963）、『黒い白鳥』（1964）、『室内の闘い』（1968）、『子どもの遊び』（1970）とつづいていく。おそらくこれらの過去の克服と今日のどろどろした病根のドラマは、かれのカフカ論に分析された集団、随伴者、女たち、敵対者たち、物化、諸階層の出あい、審理と訊問、敵対と調査、出あいにおける観客役割、相殺そのものなどから学びとられたことの、新しい社会での追跡にちがいない。とくにワルザーはエポス的なカフカの作品について、「カフカの作品は全体性を持つ」と強調したのである。小説ではカフカの『変身』にいた考察を含む『危険にみちた滞在』ほかの短篇集『家の上を飛ぶ飛行機』（1955）や『うその物語』（1964）にカフカの影響が強く出ている。しかしワルザーらしい社会批評がすでに出ており、それが『アンセルムの三部作』（『ハーftime』、『一角獣』、『没落』）でいよいよ深まっていく。しかしそののちの『ガリストル氏病』（1974）や『愛の彼岸』（1976）をみても、カフカの日記やガリストルの手記がよくにいたり、生死のあいだを迷うグラックスめいたものが鮮かで、カフカが深くかみしめられ、ワルザーの一部としてもものにされている感が深いのである。

そのほかデュレンマットにも、劇作家としての出発前から不条理めいた世界とのふれあいが強く、43～46年ごろの散文集『町』（1952）はカフカ的なヴィジョンを結晶させている¹⁵⁾。デュレンマットはフリッシュとて、いつも比喩で表現する。『訪問』は良心をむしばんでしまう金銭の比喩であり、『結婚』は正義と過失の比喩である。……『物理学者』たちははろうじて姿を隠している一つの体制のもとでの科学者の責任の比喩である。同じくパラベールがヒルデスハイマーに強く、ここではそれを用い、世界の無意味（不条理）が示された。『トゥランドット姫の征服』（1959）、『牧歌』（59）、『時計』（59）の三作で「ノンセンス劇にも通じる情念の笑いをたたえ」、61年の『もう遅い』は「同じ空虚さの中に一種のパトスが現われ、またカフカ的な世界

を連想させる。¹⁹⁾ このように考えてみるとカフカの世界はもっとひろく流れているともいえそうである。G. Eich の『夢』の中にも、M. Frisch の『アンドラ』の中にも、また Volksstück などの作者ともいえる Horvat, M. L. Fleißer, Kroetz, Faßbinder, Canetti などにも、さらに外国の Mrozek や Pinter の中にも、そして DDR の Hacks (“Fische”) や Müller (カフカの文体のドラマも散文もある) の中にも、また小説ではゼーガースの短篇にも、カフカとのかかわりないし同時代性による親近さをみとめることは容易である。

II ペーター・ヴァイスの場合

ここで最後に、現代ドイツ文学のカフカ受容中最も重要と考えられるペーター・ヴァイスのカフカ受容に及ぼうと思う。かれの散文『両親からの別れ』(1961)、『消点』(1962)にはカフカの影響が認められる。後者ではカフカとの出会いが紹介される²⁰⁾。かれが35才でスウェーデン亡命中のことである。1940、1941年のころであろう。これまで読んできたすべてが、『審判』を読むと、背景にしりぞいてしまった。T. マン、ムジル、ジイド、デーブリン、カネッティ、ゾラ、ローレンス、S. ツヴァイク、ビューヒナー、クライスト、シュティフター、それらがしりぞいてカフカだけがかれをとらえた。「わたしがプラハに、ヨーゼフ・Kが自分の生命を守ろうと戦ったこの町に住んでいたとき、『審判』は、わたしがそれを認識しうするためには、身近にありすぎた」というが、これはまことに鋭い考察であり、文学の本質をうがっている。かれはこうしるした：「こうしてわたしはいま、『審判』を読んでいると、わたし自身をとらえている審判がはっきりと聞きとれるようになり始めた。」かれをとらえている審判とは何だろうか。かれはそれに答えている：「プラハという、この東と西の境界都市、陰気な建築物や、おもくるしいバロック様式のアーチをもったこの町は、わたしのようなあふれものを住まわせるところらしかった。そしてカフカの記述のなかにわたしは自分自身の道を再認識した。それは告発者や無力な弁護士の事務所に通じる階段のある道路や門道を通り、城の中庭を通り、そして大聖堂の中に通じる道であった。わたしの思考はこの町における諸体験のまわりをめぐり、そしてそれらの思考が深く入りこめば入りこむほど、その中にある未解決なものの重味が増した。わたしは逃れてきたのだった。そしてわたしがあそこで出会った人たちは、あとに残っていた。ほんとうに近づくことへのわたしの恐怖が、その人たちの顔を識別しがたいものにしていった。」しかしヴァイスには大きな壁が立ちはだかった。カフカの世界が死刑をうける、カフカは判決の再検討をしていない、Übermacht を賛美し、それに屈している、という疑いもさしてくる。貧しい人々の前を盲目に通りすぎ、パースペクティブを逆転し、幻影・秩序の網にとらえられ、戦争がおこるかもしれぬという言葉さえ通用しなくなってしまうかもしれない。このようなカフカ体験は、1950年代から1970年代へ、30年以上も保たれ、深められていく。それをかれの創造活動を通して位置づけるのはなみたいていではない。かれが『ヴェトナム討論』や『追究』や『ヘルダーリン』などをかきつつ、どうカフカをみていったかは、まだあとづけがたい。いずれにしても30年余りしてかれ

は、カフカに基づくドラマ『審判』をかき、1974年に上演した²¹⁾。

ヴァイスは、翻案はナンセンスといい、できるだけ忠実に劇化せんとした²²⁾。自分の翻案による脱線、なんらかの時代現象（への適応）に即した改変は無意味だ。この作品の劇化や映画化にはそれが目立っている。それらはKを無名の小さい人にしたり、技術や歯車のおとし子にしている。しかし『審判』の内容に正当だとみなしうる手段しか用いてはならない。ハンドリングの上で必要になるテキストの追加が、日記、手紙、小散文から許されるのみだ。テーマのただ一つの拡大が、ごく控え目に一定の歴史のわくの内部で行われたが、それはカフカ自身の伝記に基礎づけられているものだ。すなわち『審判』の時期は1913年7月3日から14年7月2日まで、30才で始まり31才の誕生直前で終る。これはバルカン戦争の突発時（サラエボにおける条件発生時）から大戦勃発に至るところである。ドラマをこの明確な時点におく必要がある。ドラマは小説よりも客観的に、イデオロギイや思想を明確化せねばならぬゆえ、客観性がいるのである。小説の中の心の不安、強迫観念は、手にとれるつかみややすいものにならなくてはならない。夢や幻想でなく、処し方、できごと、行為がたいせつになろう。ゆめを外面現実のことばへうつしておき、時間の断面に対する依存関係を明白にし、舞台の要求する論理に首尾一貫して対処すべきである。典型的な重要なことを示し、Kが他の人にいかに働きかけるかを明らかにする。ヴァイスは小説を読んで驚くべきことに、Kをひきずりおろし、破壊するのは *die Kräfte der Kleinbürgerlichkeit* だという。Kをくるしめ、破壊しているものは、ブルジョア世界がつくり出しているもの、すなわち *die starren Beengungen, Gesetze, Wahnvorstellungen* である。Kはそれに認められ、承認されたいと思う。この社会の一員として、居所に安住し、職業をえたい。そのシステムの非人間性を認めてもたたかわない。Kはそれに屈服し、自己を抹殺するに至る。罪は宗教的問題とかかわっているのではない。K. ist in diesem Prozeß ein Verhafteter seiner Klasse. Kは労働者や貧者を通してゆくが、かれの目にはかれらが敵として映っている。Kを真実に導いた時のもう一つの審判を、Kはのがれてしまう。カフカの小説の構成とヴァイスのドラマの構成は忠実そのものに対置しうるが、当然ドラマの方が場景をふやさざるをえず、小説は10章、ドラマでは18章である。小説とドラマを区切って対比すると、1. 逮捕、グールバハ夫人との対話、ピルスナー嬢との対話、2. 最初の審理に、対して、1. 下宿で、2. 銀行にて、3. 下宿で、4. 銀行にて、5. 審理を控え、となっていて、銀行という職場が鮮明にうき出されており、ここまでが第一章、のこり全部が第二章となる。3. 人気のない法廷、学生、裁判所事務所、4. ピルスナー嬢の女友達、5. 管刑事に対し、6. 下宿にて、7. 銀行にて 8. 裁判所の前で、となり、順序が入れ替っている。6. 伯父、レーニ、7. 弁護士、工場主、画家は、9. 下宿にて、10. 弁護士、11. 銀行にて、12. 画家にてとなり、ほぼ順序通りだ。それから7. 商人ブロック、弁護士の解約、9. 聖堂で、10. 最後は、13. 下宿にて、14. 銀行にて、15. 聖堂にて、16. 裁判所の前で、17. 下宿にて、18. 最後、となっている。にているけれども、ヴァイスの方はたいへん念入りに、かれの改作の焦点をここに結んでいるわけで、とくに16、17が詳しい。これに対して、当然ながらリシュビーターら

の厳しい批判が出てくる。ヴァイスは社会主義の観点から改作した。これは史的唯物論の解釈ではないか。これは首尾一貫しているが、たいへん狭い解釈だ。小説の対話はますます、たえがたいものになった。人物の貧困化がみられる。そしてこういう批判の正しさを上演がきわだたせた、トリシュビーターはいう²³⁾。フィンゲルフートのいう通り、ヴァイスにとりカフカは自己認識と世界認識の武器である。『審判』のビルストナー嬢の隣室の太尉は小市民Kを圧迫するミリタリストであり、聖堂での司祭との対決は強制収容所のファシズムとの対決をこめている。Kが裁かれるのではなく、歴史のプロセスを洞察しえぬものが裁かれるのである。ヴァイスの見方が誤っていたとはわたしには思われぬが、作品がドラマとして上演にそれほど成功しなかった点は、たしかに問題をふくんでいる。それがかれの悩みだった。

ヴァイスは『抵抗の美学』をかくための日記の中に、この前後、カフカについてのメモをいくつもした²⁴⁾。それをいくつか訳してみよう。「カフカは日常のうしろに、逮捕や抑圧、罪に人をおとす機構、監視の目、贈賄、判決、監禁などを示し、しかもなぜ、どすぐろい殺害や、全体主義的な無名の権力へのひきわたしが行われるのかを解明してはくれない。……カフカがテキストを読むときの哄笑は、よく報告されているところだが、この哄笑は、(Nemes の) これらの絵の上をつっ走り、この憂うつな構図を突然戦慄せしめることだろう。」「われわれはいつも下位におかれた人々をみる。われわれもその一人だ。無力の克服——カフカの突破の試み。われわれは前進したといえようか。」「カフカ演劇はモスコ裁判によって促進される。」ぼくはコミュニストだ、客観的歴史的真相をうながす者だ、ぼくは人間がうそのために砕けるのを見た、とかいたヴァイスは、すぐその下で、「カフカが後期ブルジョア社会の没落をかいいたという。そこには社会主義下の疎外もあった」とする。「ミュンツェンベルクの話はカフカに語られているともいえよう。これらの委員会、審問、有罪宣告、かれの逃亡、とらえられ、こっそり殺されるまでのたえまない不安——」「城——プロレタリアの話。」「城——大ペテン。払ったものはもらえず、大仕事して部屋やわずかな生活をもちうとうれしい。／多くの人が生きている夜、無意識。訊問、しかも部下による。それはあまりにも無意味で高位の人がかかわる価値もない。賞賛があってもでたらめで、適中せず、むしろ嘲笑に近い。／人々はしばしば背が曲り、リューマチである。」「フリーダは悲しみにやつれ、皮膚は黄色っぽく、薄汚い髪である。」「城。さきに道があっても、小市民にしかとどかない。順応の道しかない。」「審判は、それに反抗するためにしか存在しない。」「あなたは死んで名を残すのです——ティトレリィ：いや、きみは地上で生きている限り名をなさなくては。」「レーニはランタンを高くかざす。長い白い前掛。レーニ——鳥の爪、サイレン、うたでさそう、ひきさく。弁護士部屋の小さいランプがともっているだけ。ティトレリィのところはたいへん明るい。弁護士のところは暗がりの中で姿がうごめく。かれはもともと一種のメフィスト。[...] 無意味な死が閉じられる。無意味な死により、かれが無力だったことへの恥。審判それが人生。裁きそれが世界。愛の不能、罪。」「Kはかれの階級からすべりおちた。どうなったのかわからない。アナキーにさらされ、それ以上を出ない。」「Kは適応しようと

するが、あるのはいつわりの聖者、うそ、腐敗、それに聖堂。だめだ、ぼくはできない、ぼくは弱すぎる。」「ブロックはうちのめされた。さっさと進む。／もうたえられないのがわかっているか。」「なぜいっしょにいかないの。裁判所へいくのさ。きみは裁判官かい。いや、われわれがそうなのさ。しかしきみが思っているようなものではないよ。」「裁判所入口には？ めいめいにただ一つ入口があるのだろう。司祭：きみの名はきみにとって重荷なのさ。K：どうなって終るのかわからない。あなたは御存知ですか。／裁判官はみな村長の下働き。」「Kは社会的に労働者より上である。Kはかれらを蔑視し、みくだしている。だが最後にかれは自分の方がずっと劣っているのを認める。」「伯父：まあその調子でいくと、地を這うようだろうよ。もっとひどいよ。ブロックはかれの弁護士がいるからね。からみつけるってことさ。おまえはもう誰もいないのさ。たれもね。K：そんなになってたまるものか。審判がぼくにそんなことができるものか。」「助手たちはKの気をまぎらし、自分から遠ざけるためにいる。疎外の要素。」「取締役代理はにやにやしていつもKを待ちうける。優越的に。かれが電話するとかれのうしろに立つ。」「司祭：どこへいこうとしてたんだ。ここでなければどこに場所があるのかね。〔…〕おまえは自分で判決を下せ。それが法の意味さ。」「逮捕されると観衆が寄ってくる。」「かれは自分が法を知らないと告白する。どうして自分が無罪だと主張できよう。」「小説ではKは明確な時の中にいない。測れるものの外の、思考連関の領域にいるからである。今や合法的な、一步づつがそのさきの歩みにつづく論理が導入されなくてはならない。」「ティトレリィ：いちばんよいのは自分で死ぬことです。告訴も影響もなく、生きていけないとなれば。」「モスコー裁判はカフカの審判とにているか。否。カフカは別のものを扱っている。」

「原稿送付後3ヶ月にして Bergmann から予期に反する作だ、大胆な実験を、自己の解釈を望んでいたのに、ということだ。かれのいう通りだろうが、ぼくはこのほかには仕方がない。これではB(ブレーメン)で上演されまい。別のところでやらねばなるまい。(1974年)」のち、1978年にヴァイスはこうしている：「ロストックの民衆劇場との長年の協力で、ぼくの作品はすべて評価されてきた。カフカの審判の改作上演もうまくいった。失敗したブレーメン上演ののち、全くだめになったのだが、DDR の『審判』は、BRD では塵箱いきだのに、とくに興味をひきおこしたのである。」このようにして成功した『審判』であったが、ヴァイスはさらに『抵抗の美学』で上のメモに基づきつつ、カフカ考察を深める²⁵⁾。所有欲や利己心、搾取と抑圧へのたえまない憎しみを、混乱した権力に向けて、われわれの前進をはばむ社会に対して憎しみを／われわれの敵であるファシズムとの戦いに、日々の労働と経験でえたものを、文学・芸術・科学を／われわれが全体の中にあるとの確信を失わず、われらに固有の公共性、われらの独立を基礎づける公共性——それが破壊され、もはやきづかないまでに破壊されていることを書いた作家、『城』の作家——というようにヴァイスはカフカをファシズムのさなかで評価する。その状況は当地スペインの小市民環境の中にもある。ブリューゲルとカフカはこのような Weltlandschaft を書いた。そのジェスチャーと生動と日常とがここに重要な典型をえている。城には近づけない。なやましいこと

にわたしたちは城から切り離されている。強いられたい世界からのこの分離。測量技師Kはかれの労働 Arbeitersein について語った。またKはかれの上部への帰属権 Untergeordnetsein について語った。かれは自分の地位の承認を求める。反対したりストライキしたりすると首にかかっている。与えられたものに満足せねばならない。城から、上役から聞くことといえば、経営と経済が中心で従順な、満足した労働者がいるということだ。信じがたいほどの無力化、打撃、妄想——カフカはわれわれの問題の全体をみつめていた。ところでわれわれだってこの陸地測量技師と同じ狭さをもっている。カフカがはっきりと語らなかったことは、この城の住人のことだ。そこで完全さを保持している者は誰なのか。カフカは城の内部をあらわにさせず、その崩壊の糸口を探らなかった。城はみすぼらしく、こわれていて古風である。堂々とした堡塁があるわけではない。その官僚だって弱々しくぼろぼろなのだ。資本家の建物もこうなのだ。リアリズム論争はカフカを退廃的となしてしりぞけた。なぜこの不都合を片づけるのに力をつくさぬのか、と問いつめ、カフカの現実的な形象には口をとぎした。しかしカフカを読むと、わたしは絶望にうつされるのではなく、恥じらいを覚えるのである。城への道もなく、顔もおがめず、高きにすわる人、そこを訪ね、戸をあけ、意見もいえぬ人、その使いは威張っていて傲慢である。帝国市民の声はこのようである。カフカはストライキ権やそれへの修練について一言もふれていない、しかしそれをカフカに責めるわけにはいかない。なぜならわれわれだって、ストライキの武器をあまりにもおずおずとしか使っていないではないか。労働の、いたるところにある権力への全体的な関係がここに示されている。われわれがあう人々はみなこの村の人々と同じだった。ロマンチックではない夫人たちとのであいしかなかった。フリーダもレジスタンスしている。カフカがかいたのはプロレタリア小説だった。ヴァイスはこのようなドラマをかこうとしていたにちがいない。

1982年5月10日ペーター・ヴァイスはなくなった。死の数週間前『新作審判』(Der neue Prozeß)を上演したところであった。ストックホルムで Gunilla Palmstierna-Weiss との共演であった²⁶⁾。1974年の『審判』に対する Ingmar Bergmann の不満に対し、さらに研究し改作し、より大きな社会的意義を与えつつ、忠実に原作に沿うて改作しなおしたものである。言葉や場景は忠実にまとめられたとのことであるが、まだ原作が入手できない。ニュースでは Bergmann の上演拒否、1975年の上演失敗、それからもっと強く手を入れ直し、『抵抗の美学』のテーマを採用し、思いきってヨーゼフ・Kを現代に生きている人間にした。台本は Der neue Prozeß (Kafka gewidmet) となり、低速度撮映でわれわれの現代の話を舞台にのせる。Kの30才の誕生日に始まり(カフカの生まれた7月3日)、1年ののちピストル自殺をとげて終る。この象徴的一年はここ数十年の政治・経済の発展をしるす。Kの部屋にはボッシュ、ブリューゲル、ピカソ、ルソー、ダンテ、カフカなどの絵や像や本がおかれている。画家ティトゥレリィのところでは、抑圧との人類のたたかいが革命の光を失い、反乱の防止機能になっていることが示される。大尉はよりましな戦争による生活を夢みている。ピュルストナー嬢はかれとは別の人を愛し崇拝して

いる。せまい家庭の協同体と対置させられた広い企業の世界——そこでKは働いている。企業こそ世界なのである。この巨大な装置の中のKは、過ぎ去った過去の化石のようだ。検事はKの道徳観念を商業的立場から評価している。Kにいろいろ昇任条件がつき、Kは出世しそうだ。透明な、冷い、均斉のとれたコンツェルンの世界に働くカリカチュア人間、だんだん上にあがるヒエラルヒーの世界、上司への従順と秩序、精密な仕事、うしろからの操縦がある。ケッセンスは主人公Kの中にブレヒトのいう Tui（インテリ）、カフカとヴァイスをみている。かれは党集会やビュルストナー嬢での論争でうそと窮迫の世界を知るが、自分の欺瞞にはまだきづいていない。企業はあらゆる反抗心をこまかくとらえていく。例えばビュルストナー嬢の解放運動を商売のプラスになる交渉に利用するし、ティトレリィの戦争画を企業の平和観に利用して展示する。またKを使って南まで正直そうな企業の進出をはかる。その秘書のレーニが罷免されて、かれの出世の意味が明らかにされ始めて、かれはやっと目がさめるのである。終りの方の幻影的な場面で、支配人たち、アメリカ大使、大臣、将軍が散歩しているが、もはやKはいない。かれらは攻撃的に、シニカルに第三世界の原始性について悪口をくり返している。かれらは飢えをくいしばって教育し、戦争をも考えているという。終りの方はオルフォイス神話で終るともいえる。戦争が始まっている。人々が逃げまどい、Kはレーニをさがすが、弾丸に当たってたおれるのである。印象深いすぐれた上演であったが、アクチュアルであっても流行からそれているので成功しぬくいだらうと評されている²⁷⁾。ヴァイスが世界の全体像をつかみ切って分析・総合し、罪ある人、責任ある人によびかけているのは、それでも感動的であるといえよう。ここにいたって、カフカのアクチュアリティはきわまったといってよいだろう。

III いくつかの課題と展望

このようにたどってくると、ドイツ文学、とくにドイツ演劇のカフカ受容は、ベンヤミンやブレヒトのカフカ受容をうけついで、全面的に、時代や歴史とかかわっている。ブレヒトの芸術技法が前衛的で先端を切るものであったこととカフカの技法が結びついていること、ブレヒトにとってカフカの神話素材の解体のような方法がたいへん進歩的に感じられたこと、カフカとユダヤ人、カフカとファシズム、カフカと官僚機構のようなテーマ群がブレヒトにも重視されたことなどが、ヴァイスなどにひきつがれ、カフカ受容の伝統をなしている。これは日本の場合と比べると、だいぶちがっている。ぼくは『新劇のなかのカフカ』と題し、「カフカと日本文学」というシンポジウムに出たが、そのさい、新劇の面で、時代を1955年から1975年の20年間に限って、共時的に、通時的に、カフカと現代日本演劇というテーマを考えてみた。ドイツにおけるこのテーマは、その前の1979年度のシンポジウムで発表し、すでにまとめたブレヒトのカフカ受容に関するものと、上記のヴァイスなどのまとめがあるが、これらと日本の場合の比較も不可欠であろう。ぼくは新劇の一時期に限り、1. 通時的にはっきりカフカをうけてかかれたものとして、長谷川四郎『審判』（1968）、別役実『門』（1966）、『漠もしくは断食芸人』（1972）など、2. カフカ

を読んで影響されたことのある作家のもの、寺山修司の『臓器交換序説』（演劇論集1982）、安倍公房『友達』（1967）、筒井康隆『将軍が目覚めた時』（1927）、『12人の浮かれる男』（1975）など、3. 通時的受容関係がはっきりしないが、共時的にカフカとの比較考察を可能にしていると思われるもの：清水邦夫、唐十郎、つかこうへい、井上ひさしなどの若干の作品をとりあげて考えてみた。そこに新劇の注目すべき一時期における外国文学反映の一特性をみる。それはドイツの場合と比べ、カフカ受容が部分的で、技法やモチーフにかたより、かつ美的である、あるいは私的であるとの批判をまぬがれがたいかもしれない。たとえば大江健三郎はこうのべている：「…世界的な飢え、核兵器の脅威、人間の疎外などが、われわれの文学のすべてに影響を与えてくさないことにわたしはおどろく。そしてサルトルはロブ=グリエをギニアで読むことができないという。しかしカフカを読むことはできる。そこに自分の不快感を発見できるのである。現代作家はかれの不安を解明しながら、それを通して書かねばならない。」これは一つのカフカ受容への指針ではなかろうか。この点では日本のカフカは、ドイツにおけるほど対象に焦点を結ばなかった。それにもかかわらず、カフカが今日東西の文学の重要素材であることの背後には、国民文学をこえた世界文学としての課題が秘められているのだといえよう。今日の世界の文学は、カフカが生みだした、抑圧されたすべての者への深い底からの共感と素朴なその叙事的表現を必要としているにちがいない。

このような国民文学と世界文学にかかわる問題の次に重要なのは、比較文学の方法についての論義である。カフカの影響と模倣、カフカの受容と翻訳などがすでに最も重要な比較文学の課題の一翼を担っている。そのほかに、1) 素材とモチーフと象徴に関する比較研究、2) ジャンルの比較研究、3) とくに芸術の相互照明の問題がある。現在にとって有意義な素材を発展し、それを文学的動機でかいてゆく。そこにカフカ的というものがあらわれるので、まずそれをいくらか明確にすることから始めねばならない。それはカフカの場合、きわめて明確で、現代的である。審判や変身や城をみると、すぐカフカ的とかカフカエスクとかいいたいくなるなにものががある。しかしそれをしっかりと定式化するほどに研究することが課題だといえよう。それからカフカの小説の叙事性をジャンルの的にどうみるかもたいせつである。普通の小説ではなく、20世紀の新しい小説の中でも新しいカフカ小説のジャンルの特性はどこにあるのだろう。それをはっきりさせることで、またカフカの影響もあらわれやすくなるだろう。立ち止って考えさせる、異化的なものを強く含む、しかもパラベリックな散文で、素朴で飾るところがない散文。そこにはまた劇的なものが生きているのではなかろうか。対話も、独白も、描写も、叙述も、いつのまにか劇性を帯びて、一つのシーンをつくりあげている。しかもそれは小説的、叙事的なわくの内部でそうなのである。ブレヒトが叙事詩的演劇を考えたように、ここでは劇的小説が考えられるのではなかろうか。そこで劇と小説の相互照明が基礎をもってくる。カフカの小説はドラマとしてかきなおされうる。それはカフカの小説の問いかけを、よりはっきりと答の方向へおしやるかもしれないが、あいかわらずカフカの小説の問いかけに答える一つの仕事だといえるものになるだろう。

最後に比較文学の新しい方法として、いくらかの鋭い問題にゆきあたらずをえない。それは共時的研究と通時的研究という2つの部門にかんしてである。科学的に進もうとするならば、素材、人物、状況、モチーフ、テーマなど、および修辭、韻律、文体などについての分析（テキスト分析）、その文学ジャンル、方向、文化・社会背景などの分析を共時的に、歴史性ぬきにやってみること、AからBへの作用を素材・モチーフ、テーマおよび修辭、文体などについて分析し、AからBへの接触を内容・形式の面から、コミュニケーション活動の面から確認してみることと、およそ2つの方向を駆使しなくては、比較文学の真実に辿りつくことはない。しかしそれが確認に止まらず、文学的価値判断になるには、さらにもう一つの学問、文芸学、または文学史とのふれあいが必要であろう。そのようなことをいろいろ考えながら、さらにカフカと新劇というテーマに進みたいと考えている。

文 献

- 1) 岩淵達治：反現実の演劇 河出書房新社 1972 S. 205, 261, 278, 284, 308
- 2～3) 渡辺保：劇評になにが起ったか 駸々堂 1983 S. 58f
- 4) アンドレ・ジイド、ジャン・ルイ・パロー：『審判』——フランツ・カフカ原作 人文書院 1973
- 5) ジャン・ルイ・パローの劇団手帖 カフカ特集 1957 ジュリアール社 239頁
- 6) Heinke Wunderlich: Kafka-Texte als Ausgangspunkt für andere Kunstschöpfungen (In: Binder, Kafka-Handbuch. S. 825～840)
- 7) モーリス・ベッツ：オーソン・ウェルズ 現代のシネマ 9. (竹内健訳) 1976 三一書房
- 8) ヴォルフガング・ヤーン：カフカとサイレント映画 喜多道冬訳 (審美社刊「カフカとその周辺」より)
- 9) 佐伯隆幸：20世紀演劇の精神史 晶文社 1977
- 10) マックス・プロート：『城』 同上誌4と同じ。
- 11) カフカから Kurt-Wolff Verlag あて, Brief 136. Binder 上記6の832頁参照。
- 12) Erich Emigholz: Hungern im Labor—George Tabori bringt in Bremen Kafkas “Hungerkünstler” aufs Theater. Theater heute 77. Jan.
- 13) Hotel-Theater, Kafka im “Hotel Moderne” in Straßburg. Theater heute 79, Mai.
- 14) Karlheinz Fingerhut: Drei erwachsene Söhne Kafkas. Zur produktiven Kafka-Rezeption bei M. Walser, P. Wess, P. Handke. In: Wirkendes Wort 1981. 6.
- 15) Helmut Shodel: Prager Prozesse, 15. Feb. 1980. Die Zeit.
- 16) バリー・コリンズ著 青井陽治訳：審判 劇書房
- 17) マルチン・ワルザー カフカ ある形式の記述 Hanser-Verlag 1961
- 18) 岩淵達治 上掲1の284頁
- 19) ミシェル・コルヴァン：世界の前衛劇 白水社
- 20) ペーター・ヴァイス：消点 三修社
- 21) Peter Weiss: Der Prozeß, Theater heute, Juni, 1975
- 22) Peter Weiss: Vorbemerkung zur Dramatisierung des “Prozeß.” (Theater heute, Juni 1975)
- 23) Henning Rischbieter: Die Kafka-Studien des Peter Weiss (Theater heute, Juni 1975), Klaus Wagner: Weiss macht Kafka den Prozeß. (Zeit. 31. Mai 1975)
- 24) Peter Weiss: Notizen. 1971-1980. edition suhrkamp.
- 25) Peter Weiss: Ästhetik des Widerstandes; Bd. 1. S. 169-189 Suhrkamp.

- 26) Peter Weiss 1916-1982 (Wend Kassens: Das letzte Stück—Peter Weiss inszeniert in Stockholm»Der neue Prozeß«. u. a.) Theater 1982. Jahrbuch der Zeitschrift “Theater heute”.
- 27) Der steile Aufstieg des Herrn K. Uraufführung in Stockholm: “Der neue Prozeß” von Peter Weiss. Frankfurter Allgem. 16. März 1982.

追 記

執筆後にも1983年秋に、バーゼルで David Mouchtar-Samorai の『ヨーゼフ・K』（『審判』より）や『アカデミーへの報告』の上演が伝えられた。（Theater heute, 83, 1）さらに1984年6月大阪で Düsseldorf Schauspielfest の Stefan Berkoff の “Die Verwandlung” が上演されることとなった。また Gunnar Holm-Petersen のフランクフルトの Studiotheater の『アカデミーの報告』の資料もみつかった。